

DOCUMENTAL Y REALIDAD: TRES EJEMPLOS DE UNA RELACIÓN VARIABLE

María Antonia Paz
Universidad Complutense de Madrid

1. EL ORIGINAL Y LA COPIA

¿Qué es un documental? ¿La serie de TV que nos muestra el desarrollo de la civilización griega a lo largo de 24 capítulos?, ¿La película que nos habla de los últimos días de Hitler, o tal vez esa que nos introduce en una cárcel turca? ¿O todas? ¿Por qué decimos que son documentales? ¿Quién dice que se trata de un documental?: ¿la programación de televisión publicada en el periódico, el director que asegura que ha realizado un documental, nosotros, los espectadores, que lo percibimos como tal? ¿Por qué lo clasificamos como un documental? ¿Qué criterios utilizamos? ¿Qué distingue por ejemplo, al documental de la ficción?

Todas estas cuestiones son más complicadas de lo que inicialmente se pueda pensar. Incluso algo que parece tan sencillo, como la distinción entre ficción y documental, ha dado origen a múltiples debates que en algunas épocas se han atenuado, pero nunca han dejado de retomarse¹. Ello indica que hasta ahora no se ha llegado a ningún acuerdo teórico.

De hecho, unos dicen que *todo es ficción*, lo que puede ser verdad; otros aseguran que *todo es documental*, lo que también puede ser verdadero. Y con la misma seguridad se puede afirmar que las dos categorías – ficción y documental- están unidas por unos lazos muy sutiles². En fin podríamos seguir por este camino, pero posiblemente no llegaríamos a ninguna propuesta definitiva.

Parece más importante buscar unos criterios que, por su presencia o ausencia en una película, nos den pistas sobre su naturaleza. ¿Qué criterios se pueden aplicar? Se me ocurren algunos. Por ejemplo, la presencia o ausencia de barreras artificiales, como el escenario o los actores. En la ficción el escenario se elige, incluso se construye antes del rodaje; mientras que en el documental normalmente no, el escenario ya existe. Pero esta es una distinción frágil y no siempre exacta: por ejemplo en *Farrebique* (1946), su realizador, Georges Rouquier, prepara una granja para la grabación; también Flaherty, en *Moana* (1926), utiliza un escenario preconstruido y sin embargo ambos se consideran documentales. Otro tanto sucede con los actores. Su ausencia o presencia no son determinantes: en muchos documentales un actor interpreta su propio papel, por ejemplo Jane Fonda en *Jane*, Bob Dylan en *Don't look back* (Pannebaker, 1967) o Fidel Castro en el últi-

mo documental de Stone., incluso en la reconstrucciones se interpreta el papel de otro. En otras palabras, existen documentales en los que también se actúa, se simula y hay puesta en escena. Por lo tanto ni el escenario ni los actores son criterios definitivos.

Se puede hablar también de forma narrativa o forma argumentativa. La ficción narra una historia y el documental argumenta sobre una idea, un tema se trata a fondo -con sus causas y consecuencias- y se aportan pruebas, pero tampoco siempre es así. Por ejemplo, *Nanook el esquimal* (Flaherty, 1922) considerada la primera película documental, tiene una estructura narrativa, como veremos: cuenta la vida de una familia de esquimales.

Podemos establecer otro criterio en función del efecto en el espectador. Se dice que en documental el espectador piensa, polemiza, pero también el espectador puede reflexionar a partir de la ficción. Lo mismo sucede con la creatividad y la belleza estética: ambas son comunes a la ficción y a la no ficción.

¿Qué otros criterios quedan entonces? La clave parece estar en la realidad, para ser exactos en la representación de la realidad, para ser más exactos en el grado de veracidad en la representación de la realidad. Ficción y no ficción pueden abordar un hecho real, dar importancia al entorno social y no utilizar barreras artificiales, pero en la no ficción la subjetividad y la creatividad están limitadas por la representación a hechos verificables. También la dramatización, que puede existir, tiene que aportar elementos de autenticidad. En el documental, la veracidad no es sólo el objetivo final sino también el camino, decía el realizador francés Chris Marker ³.

Pero el documental no se ha acercado siempre a la realidad de la misma manera, como se analizará a continuación. Comprobaremos que cada época, cada cultura y cada individuo toma de la realidad lo que le conviene. Es más, dentro de esa realidad se escogen los elementos que se consideran significativos y otros se dejan en la sombra. Y se ordenan los hechos filmados y se les busca una relación causal entre ellos de manera muy diferente.

Pero lo más asombroso es que, a pesar de las diferencias, el espectador cree en la autenticidad de lo que se presenta, incluso aunque algunas imágenes sean falsas. ¿Qué cualidades de convicción tiene el documental? ¿Por qué no dudamos de que se trata de un profesor, un médico o un asesino, y que esa que vemos es su casa, su coche o su mujer y que lo que se explica es veraz?

Examinemos algunos casos concretos del periodo de entreguerras, de los años 60 y de la actualidad para intentar buscar respuestas a estas cuestiones.

II. YO SE LO CUENTO

En 1922 se estrena *Nanook el esquimal*. Su director es Robert Flaherty. *Nanook* es considerado el primer documental de la historia, porque crea un método, una

mirada. Habla de la vida real, atestigua una presencia en el mundo, da pruebas de una determinada realidad: la de una familia esquimal, de la tribu de los Itivimuit, de cómo esta familia lucha para sobrevivir y se adapta a la naturaleza.

Nanok, Nyla, sus hijos Ali y Arco Iris, su cuñada... son gentes corrientes, que hacen cosas corrientes. Para lograr que lo corriente, tuviese interés para el público, para que lo banal se convirtiese en una epopeya, Flaherty construye un relato. ¿Por qué un relato?, porque quiere atraerse al público: la ficción gusta entonces, mientras que los documentales que se hacían entonces no. La decisión no ofrecía dudas: había que representar la realidad con elementos de la ficción.

Por ejemplo, escoge un caso individual, una familia que representa a toda la tribu, para crear una proximidad con el espectador. Se eligen los personajes: los más simpáticos y agradables, los que su fisonomía pasa correctamente la prueba de la cámara. De hecho lleva a cabo una especie de *casting* para la selección, en el que la verdadera mujer de Nanook no pasó la prueba y fue sustituida por otra mujer de la tribu más joven y guapa. Los personajes son reales, eso sí, ellos mismos, y se presentan al comienzo de la película (*en la escena en la que la familia de Nanook sale del kayak*). Los primeros planos (*Plano de Nanook comiendo el disco hombre blanco o el plano de Nyla con el bebe*) nos aproximan su rostro, sus gestos, su identidad. Incluso se implican en una relación con el cineasta (colaboran con él) para contar la historia, su historia.

Esta historia se piensa, es decir, Flaherty selecciona los episodios que van a estructurar el film: la caza de un zorro, la pesca de un salmón, la construcción de un iglú, etc. Estos se explican de forma sencilla, sin conceptos científicos, médicos, estadísticos, etc, sin abordar ni siquiera el contexto económico o social. Hay poca improvisación en el rodaje: los medios técnicos de entonces tampoco lo permiten.

La vida de esta familia se expone siguiendo un orden cronológico: cómo viven, lo que hacen, sus costumbres, sin criticar ni cuestionar nada: si la mujer tiene que calentar con sus dientes las botas de su marido cada mañana o si padres e hijos duermen todos juntos. Se presentan pruebas tanto demostrativas, como emocionales.

El interés no decae porque se juega con la intensidad de acción: por ejemplo hay escenas cómicas (*Nanook se resbala en repetidas ocasiones intentando sacar a la foca*), suspense (*durante la construcción del iglú, la colocación al final de la ventana*), momentos tiernos (*Nyla lavando a su hijito*), y dramáticos (*con 70 grados bajo cero, con viento como un látigo, hay que desenredar los arneses*).

Se alternan planos para dar más dinamismo y significación: contrapicados para resaltar la nieve, planos generales para ensalzar la magnitud del entorno natural, primeros planos, etc. El montaje está muy elaborado, para dar continuidad a la historia y mantener una relación de causa y efecto que facilite la comprensión del espectador: por ejemplo, se desencadena una gran tormenta, Nanook tiene

que construir un refugio para su familia, por ejemplo. Existe incluso puesta en escena (*Nanook espera la orden para comerse la aleta de foca*), y trucos (*la escena en el interior del iglú*) que normalmente el espectador no percibe⁴.

En definitiva, *Nanook* es casi un docudrama. Su representación de la realidad responde a la influencia de la literatura de reportajes y viajes -de moda entonces- y a los gustos del público. Su éxito fue espectacular. Y el público contempló *Nanook el esquimal* como una película real, sin preocuparse entonces si contenía elementos de las películas clásicas de ficción. Sólo después se calificó de *documental*, también a posteriori se justificó su objetividad y su veracidad.

¿Qué sucedió entonces? Que en la URSS tras el triunfo de la revolución bolchevique y en Inglaterra, por empeño de un sociólogo, John Grierson, se sintió la necesidad de separar el documental de la ficción, de distinguirlo como discurso, de vincularlo de manera estricta al mundo observable, aunque admitiendo recursos creativos para no caer en las cintas aburridas, descriptivas y monótonas producidas anteriormente, de las que Flaherty también huyó⁵.

En 1929, Grierson realiza *Drifters*, sobre la pesca del arenque en el mar del Norte. También tiene una estructura narrativa, pero ésta es muy simple: los barcos van al mar, lanzan las redes, pescan arenques y finalmente llegan al puerto.

Grierson también se preocupa por la labor cotidiana de los hombres y su lucha contra los elementos. Intenta que su observación sea lo más rica posible, y que tenga cualidad estética, pero, a diferencia de *Nanook*, aquí no hay protagonistas, no se individualiza, no se busca la expresión de sus rostros, no se profundiza en su vida o sus problemas, no hay pruebas emocionales. Las secuencias no tienen conexión. Se muestra, se expone una actividad, la pesca. El tono épico se consigue con el montaje que se convierte en el acto discursivo esencial (*los pescadores sacan las redes, el mar golpea el barco, las redes, las manos de los pescadores, el motor del barco*). Se intenta dar así mayor sensación de realismo, porque la cámara se mueve casi como si fuese un ojo humano. Hay belleza estética (*imágenes de gaviotas en el mar y olas rompiendo contra las rocas*) y ritmo, desde luego, pero se evitan los recursos de la ficción.

También *Drifters* tuvo mucho éxito, casi tanto como *Nanook* y lo que es más importante sirvió de modelo y punto de referencia a la Escuela Documental Británica creada por Grierson, poco después y a otros muchos documentales, por ejemplo al documental español *Almadrabas* (Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, 1934) sobre la pesca del atún en las costas de Cádiz.

En este caso ¿qué condiciona la representación de la realidad?. En primer lugar, el afán por vincularse al periodismo -al reportaje- que se considera más objetivo que la ficción y la literatura. En segundo lugar, el concepto del realizador que piensa que el documental debe tener una función social, no entretener como pensaba Flaherty, sino satisfacer la preocupación de un público interesado⁶. Y finalmente, la utilización de otro modelo de financiación, producción,

incluso de distribución, basado en la fórmula del patrocinador: el Estado, concebido según la noción hegeliana, como un árbitro neutro de los conflictos, es el que financia⁷. También el que impone una cierta interpretación. No obstante, como se señalaba, la sensación de objetividad es grande, así al menos lo percibe el espectador.

Pero el documental no siempre ha defendido la objetividad, todo lo contrario, en estos años, algunos cineastas defienden la utilización de la realidad para apoyar un punto de vista. Es el caso del cineasta francés Jean Vigo, que en 1930 estrena *À propos de Nice*. Vigo es un militante anarquista y hace esta película con muy poco presupuesto: con el dinero que le presta la familia de su mujer. Su objetivo no es presentar la vida cotidiana en Niza, sino realizar una sátira de las pretensiones sociales de la ciudad, denunciar su superficialidad y los contrastes entre los ricos ociosos que toman el sol y disfrutan de los lujos de hoteles y casinos (*imágenes de los hoteles lujosos y del paseo marítimo de ricos tomando el sol*) y los pobres de Niza, sus casas y su ocio (*imágenes de la ropa tendida y de los chicos con aspecto pobre jugando en la calle*). Es un documental social comprometido y nada objetivo.

La cámara sale a la calle y filma lo que ve. La filmación se hace sin que las personas se diesen cuenta. Kaufman, el cámara, se paseaba en silla de ruedas con una cámara entre las piernas, tapada por una manta. Vigo y Kaufman son seguidores del Cine Ojo de Vertov y están próximos al cine de vanguardia

Pero la selección de las imágenes es intencionada, los planos y el ritmo muy elocuentes y el montaje sirve para acentuar el contraste, es más juega con las imágenes con sarcasmo y humor negro para «sugerir» determinadas ideas en el espectador: logra la asociación de ideas a través de la superposición de imágenes (*una mujer sentada que cambia de ropa hasta que se queda desnuda; un hombre tomando el sol que se convierte en negro; la cara de mujer que se transforma en avestruz*).

À propos de Nice es también un documental, a pesar de que la imaginación tenga tanta importancia como la realidad y a pesar de que no se oculta el carácter subjetivo de su planteamiento.

En definitiva, hemos visto tres estilos documentales diferentes: el que elabora un relato, el que opta por el reportaje y lo que podríamos denominar la obra militante. Estos estilos los podemos encontrar en muchos documentales, entre los históricos se puede citar: desde *Franco, ese hombre*, de Saez de Heredia (1964), que construye un relato, a la *Hora de los Hornos* de Fernando Solanas (1968) una visión personal y comprometida de la historia de Argentina, al documental norteamericano de *Mao a Mozart* (1980) un reportaje sobre la visita del director de orquesta Isaac Stern a China. Un documental realizado para justificar ante la opinión pública las relaciones de Estados Unidos con la China comunista reanudadas en ese momento.

Estas diferencias en la forma de representar la realidad responden a varios factores: fundamentalmente a los objetivos de los documentalistas y la influencia

de otros medios de comunicación (la fotografía, la ficción, la literatura, el periodismo). El lema de estos años es *Yo se lo cuento*, porque, de una forma u otra, el realizador prepara la realidad para recrearla ante la cámara.

III. VÉALO USTED MISMO

En los años 60 aparecen otros factores que permiten una renovación del documental. Por una parte, las propias demandas de los espectadores: nuevas generaciones, más cultas, más críticas, más inconformistas, que desean ver otros temas, narrados de otra manera. Están hartos que le digan qué tienen que pensar. Por otra parte, aparece una auténtica revolución técnica: cámaras ligeras, portátiles, más manejables, con sonido sincronizado que permiten que el material filmado ofrezca una diversidad mayor de vistas y se reafirme el tiempo real. Surgen por ello dos nuevos estilos: el cine directo y el *cinema vérité*.

El cine directo es otra forma de percibir y de organizar el espacio y el tiempo. Ahora la cámara puede adentrarse en la realidad. Su meta es hacer participar al espectador en un suceso que él constata y que se está produciendo en ese mismo tiempo. La sensación de libertad es importante, porque el cámara deja que la gente interprete, cuente sus historias. La palabra se hace protagonista. De hecho, el lema del cine directo es *Véalo usted mismo*.

Fred Wiseman es uno de los realizadores más representativo de este estilo. Wiseman aborda, como Grierson, asuntos que interesan a la comunidad. Elige un tema y visita un lugar, pasea por dentro para comprobar la rutina: un colegio, un psiquiátrico, un hospital, una comisaría. Se presenta ante la gente para quitar misterio al proceso. Esa visita inicial, la intuición inicial es muy importante, aunque luego se cambie de opinión en el rodaje. Se filma mucho, con lo que el montaje requiere muchos meses de trabajo.

Parece que el cine directo es más objetivo que el documental tradicional, porque registra los hechos de forma neutra, permitiendo al público sacar sus propias conclusiones. Pero no es así, a través del montaje se expresa el punto de vista. Nada se deja al azar, la eficacia de cada plano es evaluada.⁸ Por ejemplo, en *High School*, de 1968, un documental que trata sobre la vida en un instituto norteamericano, Wiseman deja claro el poder de las autoridades y la forma en que se crean modelos de comportamiento.

Como hizo Flaherty, Wiseman revela aspectos del mundo que estaban allí en todo momento: no son sucesos esporádicos. Pero selecciona porque la vida cotidiana a veces, muchas veces es muy aburrida. Wiseman contaba en una entrevista que cuando realizó *Hospital*, otro de sus documentales, había días que no pasaba nada, y el filmaba sólo cuando había accidentes de carretera, drogadictos, personas víctimas de agresiones. Al realizar el montaje la sensación es que no hay momentos inactivos, todo es movimiento⁹.

En el cine directo no hay narración, no hay voz en *off*, no hay música, no hay personajes, no hay tiempo (no se sabe si el documental cuenta la vida de un día, un mes o un año), no hay causa y efecto: una acción no desencadena la siguiente. Es un montaje asociativo. Sin embargo si existe intensidad de acción, gracias a los cambios en los actores y en las situaciones -cómicas, dramáticas que se dan-que -sorprenden al espectador (*cuando un profesor regaña a un alumno por no traer la ropa de gimnasia; o cuando una profesora enseña a un grupo de alumnas a desfilarse en un pase de modas*).

Parece que el realizador no pone límites, no se compromete con los actores, por tanto el grado de veracidad es muy intenso porque se percibe como una descripción exhaustiva de lo cotidiano. Bajo su aparente neutralidad, todas las películas de Wiseman ofrecen un penetrante análisis del funcionamiento de un país, Estados Unidos¹⁰.

El segundo estilo que aparece en estos años es, como se decía, el *cinema vérité*. El *cinema vérité* deja que los personajes cuenten ante la cámara su vida, sus sueños, sus miedos. Se dirigen directamente al espectador, lo que produce también un alto grado de veracidad. La influencia de la televisión, ya implantada socialmente en algunos países, es definitiva en este planteamiento. A diferencia del cine directo, el realizador no pasa desapercibido, participa de la acción, incluso la provoca, porque no se limita a preguntar, sino que utiliza procedimientos, casi de psicoanálisis o psicodrama, para estimular a la gente a hablar y a decir cosas que antes no se había atrevido a decir. Un ejemplo, es *Encuesta sobre el amor*, un documental realizado por Pier Paolo Pasolini en 1965. En este caso el material se organiza por temas (la prostitución, las perversiones sexuales, la infidelidad, etc) y la labor de montaje es también muy importante: se seleccionan las respuestas más llamativas, más provocativas, más simpáticas (*escena en la que entrevista a obreras que salen de la fábrica*). También se seleccionan los entrevistados y es muy importante la forma de recoger su testimonio (luz, planos) porque, en este tipo de documentales, determinan la percepción que el espectador obtiene de su testimonio¹¹.

También el cine directo y el *cinema vérité* producen documentales de éxito y con una fuerza de convicción innegable. También el cine directo y el *cinema vérité* producen documentales de éxito y con una fuerza de convicción innegable. Y sin embargo documentales como *Le chagrin et la pitié*, de Ophüls sobre la colaboración francesa, demuestran que la gente miente y cuenta la versión que le interesa de la historia.

IV. VEA TODO... LO EMOCIONANTE

Después de 1980, la producción documental explota literalmente¹². Existen amplias variaciones tanto en el material como en los temas, los métodos de trabajo, el género, la forma, la representación y la intención.

Llama la atención que, a partir de estos años, la distinción entre ficción documental, documental de ficción, docudrama, documental de autor, tiende a complicarse. Cada vez es más habitual la presencia de elementos ficticios en documentales, algo que, algunos documentalistas trataron de evitar en décadas anteriores, como se ha visto.

De hecho, los docudramas y las reconstrucciones constituyen las producciones más abundantes tanto en los documentales de cine como de televisión. ¿Por qué? Porque permiten a los realizadores de documentales explorar ciertos temas cuando no es posible hacer un verdadero documental.

Hay también variaciones en este planteamiento: por ejemplo, docudramas y reconstrucciones que pretenden ser absolutamente ciertos, o muy próximos al hecho real¹³; docudramas y reconstrucciones que toman situaciones reales, pero añaden personajes ficticios¹⁴; o docudramas y reconstrucciones para la investigación, cercana al periodismo¹⁵.

La representación de la realidad se pone al servicio de la demanda del espectador, al que la TV le ha habituado a tener un cierto poder sobre la realidad, a estar presente cuando quiere, en un determinado suceso, a *verlo todo*, o mejor, a *ver todo lo emocionante*, porque la TV ha acostumbrado a presenciar una realidad llena de imágenes espectaculares, sensacionalistas, una tendencia a la claridad, brevedad y un mínimo de narración, para que el televidente vea con facilidad el programa, y le sea más fácil inmiscuirse en él aunque practique *zapping*. Es una realidad que emociona al instante, de manera cercana y rápida¹⁶.

El documental producido por la BBC, en 2006, titulado *11S* (Richard Dale) constituye un ejemplo claro de las nuevas tendencias. El atentado se vio en directo a través de las televisiones de todo el mundo, pero quedaba saber lo sucedido en el interior de las dos torres, desde el impacto del avión en la primera torre hasta el derrumbe final de ambas. ¿Qué habían sentido las 18.000 personas que trabajaban en esos momentos en sus empresas, cómo había sido la evacuación? No se conocía el lado humano de la tragedia.

El documental utiliza el testimonio de los supervivientes, de los familiares y de los bomberos que intervinieron en el rescate, fotografías, informativos de cadenas de televisión de todo el mundo, imágenes de archivo, grabaciones telefónicas y representaciones/animaciones digitales de los edificios para facilitar el entendimiento de las explicaciones. El narrador sirve de hilo conductor: habla en futuro y presente y es el que enlaza los diferentes episodios.

Los hechos se ordenan cronológicamente, minuto a minuto, incluso aparece en pantalla la hora exacta, para crear cierta tensión. También figuran títulos que informan al espectador del lugar en el que se desarrolla la acción («cinco plantas debajo del estallido»). La música tiene una función dramática muy intencionada.

La narración de los supervivientes se reconstruye con actores, de manera que la ficción adquiere un valor de autenticidad (*el hombre que cuenta como vio el estallido*

en la segunda torre). Los episodios se alternan para crear suspense: los bomberos que encuentran a una mujer herida, el hombre que no puede respirar, el grupo que intenta hacer un agujero en una pared, los bomberos que bajan a la mujer en una silla, el agujero que finalmente permite acceder a unos servicios, el hombre que se ahoga encuentra un ascensor... Como en la ficción, vemos uno y otro lado: el hombre atrapado y el hombre que le rescata, sabemos lo que cada uno pensaba y sentía en esos momentos. La intriga es constante: «De repente sucede algo desconcertante... el edificio comienza a temblar... el tiempo iba en nuestra contra...».

Aunque sabemos el final, el interés se mantiene: los testimonios contribuyen a ello de manera muy emocional, especialmente cuando en la última parte se hace un balance de la tragedia (*un hombre llora al recordar a sus compañeros desaparecidos*).

Es un documental que indaga en los sentimientos, en las contradicciones, en la solidaridad, en la cobardía, en el pánico, en la amistad o en el horror. Un epílogo cierra con una mención al miedo que todavía existe a otro atentado y las secuelas emocionales del 11S (al final, una *mujer explica cómo lava todos los días los pantalones que llevaba puestos el día del atentado*). El espectador puede acceder así a todos los ámbitos, los privados y los públicos, del atentado.

V. EL AJUSTE CONSTANTE DE LA REALIDAD: CONCLUSIÓN

Hablar de documental es hablar de realidad, pero la forma de revelar esa realidad ha sido diferente a lo largo de la historia del documental. Los factores que influyen en la representación de la realidad son varios: los medios técnicos existentes en cada etapa, los objetivos de los documentalistas (comerciales, políticos, propagandísticos), las exigencias e intereses del público y la influencia de otros medios de comunicación. No olvidemos que las imágenes analógicas fueron hechas por una época, para su época¹⁷.

En la primera etapa, en los años 20 y 30, la ficción constituye el contexto en el que el documental tiende a existir y desarrollarse: el documental es la vez producido en y contra la ficción. A partir de los años 60 la televisión sirve de modelo, tanto en la técnica como en la selección de los temas de la realidad y en la manera de mirar y comprender esos temas. La influencia de los *reality shows*, por ejemplo, hoy es cada vez más importante en el cine, en la literatura y en el periodismo y está en clara relación con la irrupción de lo privado en el ámbito de lo colectivo¹⁸. Un caso concreto nos puede ayudar a entender mejor lo que el público quiere actualmente y cuáles son sus curiosidades: el canal 24 horas de Gran Hermano no cosechó tanto éxito como el programa. El primero ofrecía la cobertura completa del día a día de los concursantes en la casa Gran Hermano, mientras que el segundo hacía resúmenes a golpe de guión buscando los clímax emotivos. La gente no quiere verlo todo, quiere ver sólo lo emocionante.

Desde luego no existe un arte puro: cada película es un caso particular¹⁹, y hay tantas actitudes como participantes en el juego, pero coinciden, además de en el mencionado compromiso con la realidad, en que todos los documentales, utilizan (como hizo Flaherty, Vertov o Grierson) las astucias de la puesta en escena; todos construyen una cierta *ficción de la realidad*. Es inevitable. La realidad también hay que contarla y todo relato necesita una estructura y unos recursos para interesar y conmover vivamente al público. Lo contrario es describir: colocar postales visuales que era lo que se hacía hasta la llegada de la propuesta de Flaherty. Joris Ivens lo explicó muy claramente cuando realizó *Spanish Earth* (1938). Dijo que si alguien adopta una actitud purista y graba sólo lo que pase delante de la cámara de forma natural, «sólo grabará personas boquiabiertas», porque así se queda la gente cuando ve una cámara.

Las expectativas de los espectadores no parecen verse nunca truncadas. No importa la forma que los realizadores utilicen: el realismo –incluso la objetividad– parecen aliados naturales de la retórica documental. Dicho de otro modo, la representación de la realidad no es tan importante para el público, lo importante es que el documental mantenga y respete el código de lo verosímil que se ha ido construyendo y renovando con el tiempo. Puede decirse por lo tanto que existe el *efecto documental*, una forma discursiva que ha llegado a un nivel de regulación y fijación muy alto, de manera que no hay que convencer a la gente de que se trata de algo auténtico: la combinación de secuencias, los materiales utilizados y métodos avalan esa veracidad. El problema es que ese estilo de lo verdadero también puede servir – y ha servido– como estilo de algo falso²⁰.

NOTAS

- 1 Menciona esta problemática Robert Rosenstone, *History on Film, Film on History*, Pearson, 2006, p.70.
- 2 Godard considera que «todos los grandes films de ficción tienden al documental, igual que los grandes documentales tienden a la ficción...», *Jean –Luc Godard par Jean-Luc Godard*, París: Édition de l'Étoile, 1985, p. 144.
- 3 Citado por Guy Gautier, *Le documentaire, un autre cinéma*, París: Editions Nathan, 1995, p.4
- 4 María Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la realidad. Historia del cine informativo (1895-1945)*, Barcelona: Ariel, 2001, pp. 101-103.
- 5 Una obra que explica el concepto del cine de Grierson es la de O. Barrot, Ph. Pilard y J. Queval, «L'Angleterre et son cinéma. Le courant documentaire 1927-1965», *Cinéma d'aujourd'hui*, 11 (febrero-marzo de 1977).
- 6 Una parte importante de los documentales de la Escuela Documental Británica se distribuye a través de redes no comerciales (universidades, fábricas, asociaciones culturales, etc). No obstante suponen un público amplio.
- 7 William Guynn, *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2001, p.22.

- 8 Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, París : Centre Goerges Pompidou, 1993, p.22.
- 9 Philippe Pilard, «Recontre avec Federico Wiseman», *Revue du cinéma*, 337 (marzo 1979).
- 10 Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona: Paidós, 2004, p.42.
- 11 Por ejemplo, en *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977) hay una gran diferencia entre las tomas de la entrevista a Gil Robles y las de la Pasionaria.
- 12 En España, unos años después, ya en la década de los 90.
- 13 *Death of a Princessa* (1980), Anthony Thomas, es un docudrama que se pone en escena con actores. Trata sobre el proceso de una princesa árabe sacada a una plaza pública y fusilada por infidelidad, su amante también es decapitado. Financiado por una de las compañías independientes de tv británica, el realizador viajó por Líbano, Beirut, Arabia Saudita intentando averiguar la verdad de la historia. No tuvo mucho éxito porque los papeles resultan muy falsos: se desconocía la cultura árabe. Resultó un escándalo.
- 14 *The Thin Blue Line (Fina línea azul)*, 1989) de Errol Morris aborda la condena de un hombre acusado de haber matado a un policía en Texas y es realizado casi como un film de ficción, con música de Philip Glass y puesta en escena.
- 15 *Brother's Beeper* (1991) de Joe Berlinger y Bruce Sinofsky es un documental impresionante sobre cuatro hermanos solteros analfabetos que viven en una granja de dos piezas sin agua corriente, en las región apartada de EEUU. En 1990, uno de ellos, después de una larga enfermedad, muere en la cama que comparte con otro. Se acusa al hermano de ahogarle con una almohada, para aliviar su enfermedad.. Los vecinos estaban convencidos de la inocencia del hermano... Se reconstruye un medio social económico y cultural inimaginable.
- 16 Un documental importante en esta evolución es *Roger and me* (1989) en el que su realizador, Michael Moore, persigue durante varios meses al presidente de la General Motors para que le explique las razones del cierre de la planta en Flint. Es el documental que más dinero de recaudación ha conseguido en la historia del cine. Su estilo provocó una verdadera revolución en el tratamiento documental de la realidad.
- 17 Pierre Sorlin, *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*, Buenos Aires: La Marca, p 2004, p. 204.
- 18 Las consecuencias sociales son analizadas por Mar Chicharro y José Carlos Rueda, *Imágenes y palabras. Medios de comunicación y públicos contemporáneos*, Madrid: cis, 2005, p.356-357.
- 19 Algunas de las características que Bill Nichols da de los documentales no siempre están presentes en películas consideradas como documentales: forma paradigmática, lógica documental, dependencia de las pruebas, montajes probatorio, construcción de un argumento, etc. No hay una fórmula exacta, especialmente en las últimas décadas. Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y concepto sobre el documental*, Madrid: Paidós, 1997, p. 54-55.
- 20 Sobre los falsos documentales, un género de moda, se puede consultar *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, eds. Jordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano, Barcelona: Glénat, 2001, y María Luisa Ortega, *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Madrid: Ocho y medio, 2005.